

J. K. Ambrosch	J. B. Hummel	Righini
Fr. Wilh. Ernst Bach	Fr. Fr. Hurka	G. W. Ritter
F. Bärwald	N. Isouard	P. Rode
J. F. Barmann	L. E. Jadin	A. u. B. Romberg
Beethoven	F. Kauer	C. F. Rungenhagen
Cherubini	A. v. Knobloch	G. Abr. Schneider
Cimarosa	J. C. Kolbe	Wilh. Schneider
J. B. Cramer	R. Kreutzer	F. L. Seidel
Dallayrac	A. Lacroix	Steibelt
Dom. della Maria	Fr. Lauska	Sterkel
C. Fürstenau	J. T. Lehmann	Fr. Tausch
Gluck	Louis Ferd. v. Preußen	J. G. H. Voigt
J. B. Gross	Méhul	B. A. Weber
Fr. Grosse	K. Möser	J. Weigl
A. Gürlich	Mozart	A. Werner
Fr. Guthmann	J. G. Naumann	Sophie Westenholz
A. Harder	J. Nisle	S. D. Willmann
Graf v. Hatzfeld	Pleyel	C. J. Zahn
Haydn	A. v. Radziwill	C. F. Zelter
C. Hennig	J. Fr. Reichardt	
F. H. Himmel	J. R. Riel	

Die letzte nachweisbare Veröffentlichung Werckmeisters ist das erste, separat erschienene Werk von E. Th. A. Hoffmann, die *Trois Canzonettes à 2 et à 3 voix, Paroles italiennes et allemandes, avec Accompagnement de Pianoforte* (VN 238)⁸.

Datierte Verlagsnummern:

12.	17:1803	79.	112:1805	238:1808
41.	71:1804	122.	182:1806	

1830–1914

Vorsitz: Professor Dr. Karl Gustav Fellerer, Köln

WALTER SALMEN / SAARBRÜCKEN

Die Auswirkung von Ideen und Kompositionen Reichardts im 19. Jahrhundert

Johann Friedrich Reichardt genoß zu Lebzeiten eine Wertschätzung durch die Mitwelt, wie sie nur wenigen Musikern vergönnt gewesen ist. Durch sein gewinnendes Auftreten als Interpret und Gesprächspartner vermochte er vielerorts spontan zu faszinieren, seine Werke trotz etlicher Neider und Gegner zur Geltung zu bringen und so nach 1772 dessen weite Verbrei-

⁸ Für den Hinweis auf das einzig erhaltene Exemplar dieses Druckes und dessen Datierung bin ich Friedrich Schnapp, Hamburg, zu freundschaftlichem Dank verpflichtet.

tung über fast ganz Europa hinweg erheblich zu fördern¹. Das von ihm in produktiver Atmosphäre ausgestrahlte Fluidum ergriff Kenner wie Liebhaber, so daß Herder und Goethe, J. A. Hiller und F. Benda, Ch. D. F. Schubart und Klopstock, Schleiermacher, C. Löwe u. a. sein Schaffen und seine umfassende Bildung hoch achteten. Ein Berliner Kritiker feierte ihn 1799 gar als den „ersten Componisten Deutschlands“².

Betrauerte 1814 Ernst Ludwig Gerber den Verstorbenen noch als „schwerlich zu ersetzen“, so galt Reichardt indessen bereits um 1820 allgemein als „veraltet“, „vom größeren Publicum schon vergessen“³. Nur wenige anhängliche Bewunderer hielten sein Andenken vornehmlich durch Musizieren von Vokalwerken in Ehren. Aus der Tatsache des allzu rasch verblassenden Ruhmes könnte man den Schluß ziehen, daß Reichardt zwar bis etwa 1806 insbesondere im nord- und mitteldeutschen Musikleben von tonangebender Bedeutung gewesen sei, dann jedoch sein Werk verklungen und seine Ideen vergessen worden seien. Doch dem ist nicht so, denn er vermochte „reiches Leben anzuregen“ (A. B. Marx 1824)⁴. Etliche der von ihm leidenschaftlich diskutierten und publizierten Gedanken, Ideen, Reformvorschläge stießen nämlich an der Schwelle des 19. Jahrhunderts in Neuland vor und waren keineswegs zeitbeschränkt. Somit lebte er auch dort nach, wo man den Namen des Urhebers nicht mehr kannte und kein Schüler sich auf ihn berief, denn jungen Künstlern übergab er im Jahre 1782 die umgreifende Fülle von Anregungen seines *Musikalischen Kunstmagazins*, diese begeisterte er aber auch in großer Zahl als Gesprächspartner in seinem stets gastlichen Hause. In Giebichenstein und in den Berliner Salons wurden insbesondere Fäden geknüpft zu Persönlichkeiten, die im Geistesleben des 19. Jahrhunderts maßgeblich wurden. Er war ihnen ein fürsorglich tätiger „Herbergsvater der Romantik“ von wachem, sprühendem Geist.

Die Musikanschauung Tiecks, Wackenroders, Jean Pauls, Oehlenschlägers, Eschens, v. Arnims, Brentanos, Novalis', der Brüder Grimm, Schellings und Schleiermachers wurde durch das, was Reichardt als Musiker in ländlicher Muße seinen illustren Gästen vorlebte, vorführte und zergliedernd besprach z. T. wesentlich beeinflusst. Diese prägende Ausstrahlung auf musikliebende Dichter und Denker betraf insbesondere das verständig-hinhörende Aufnehmen musikalischer Kunstwerke in einer spezifisch romantischen Weise, die in Reichardts Familienkreise, in dem man Tiecks Worten zufolge geradezu „Musik athmete“, täglich praktiziert wurde, sodann aber auch in der Hinführung zur sogenannten „reinen Vokalmusik“, die „in ihrem eigentümlichen Element atmet“. Seit der Spartierung mehrerer Messen und Motetten des verehrten „Musikheiligen“ Palestrina sowie anderer altitalienischer Meister in italienischen Bibliotheken war es Reichardts wärmstes Anliegen, seine Umwelt für deren Vokalpolyphonie und kontinuierlichen A-cappella-Stimmstrom zu begeistern zwecks Wiedererweckung einer Kirchenmusik von „edler Symplicität“. Dadurch, daß er mittels Veröffentlichungen sowie Vorführungen altitalienischer *musica sacra* vielen Romantikern namentlich die Kunst Palestrinas nahebrachte, hat er seit 1783 neben Herder, E. Th. A. Hoffmann, Fasch u. a. der Restaurationsströmung wegweisend vorangestanden, denn er verfügte zu Anfang des 19. Jahrhunderts wohl über den umfangreichsten Fundus an *musica practica* dieser Art in Deutschland⁵.

¹ S. z. B. Kongl. Svenska Theaterns Almanach för året 1779, Stockholm 1779, 38 oder H. Gericke, *Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778*, Graz 1960, 28, 47, 78, 85 u. 93; E. Schenk, *Eine Wiener Musiksammlung der Beethoven-Zeit*, in Fs. H. Besseler, Lpz. 1961, 377 ff.; W. Salmen, *J. F. Reichardt*, Freiburg 1963.

² *Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks* 1 (1799), 240.

³ F. v. Biedermann, *Goethes Gespräche*, II, Lpz. 1909, 477; G. Schilling, *Encyclopädie*, 1837, Bd. 5, 678 f.; H. M. Schletterer, *J. F. Reichardt*, Augsburg 1865, 220.

⁴ A. B. Marx, *Allerlei. Zur Erinnerung an J. F. Reichardt* in Berl. Allg. Mus. Ztg. 1 (1824), 245.

⁵ W. Salmen, *Die altitalienische Vokalpolyphonie und J. F. Reichardt*, in *Musik und Altar* 11 (1959), 169 ff.

Was *Des Knaben Wunderhorn* als Volksliedquelle bedeutet, ist allgemein bekannt. Weniger wurde indessen beachtet, daß diese Textsammlung aus dem „innigen“ Kontakt der Herausgeber mit Reichardt heraus entstanden ist, denn Arnim erfreute sich der Förderung des Giebichensteiner Gastgebers und Mentors bereits seit 1798 und ließ sich als Hallenser Student nicht nur von dem in dessen Gesprächszirkeln häufig erörterten Problem einer „*tiefen nationalen Erinnerung*“ (H. Steffens) erfassen, sondern auch von der Begeisterung für schlichte Volkslieder. Giebichenstein war somit eine der Wiegenstätten dieser vielgelesenen Sammlung, was Arnim in seinem Aufsatz *Von Volksliedern* dankbar anerkannt hat. Zudem nahm Reichardt als erster namhafter Komponist reflektiv die Volksmusik als Basis des Schaffens ernst und ging damit beispielgebend manchen späteren, ähnlich orientierten Künstlern voran.

Reichardt kommt das musikgeschichtliche Verdienst zu, neben J. A. Hiller und J. N. Forkel eine geistvoll-wache Kritik von Kunstwerken und Institutionen als Mittlerin zwischen Schaffenden und Aufnehmenden eingesetzt zu haben zum Zwecke der Erziehung denkender Künstler, der Geschmacksbildung des breiten Publikums und, wie er es nennt, zur „*Besserung*“ insgesamt. Seine „*zergliedernden*“, durch die intensive Beschäftigung mit Kants kritischen Schriften in Stil und Gehalt gewachsenen zahlreichen Veröffentlichungen hielten nach seinem Tode selbst so große Nachfahren wie E. Th. A. Hoffmann, R. Schumann oder G. Meyerbeer für wert als musterhaft gelesen zu werden.

Wenngleich manche weitere gedankliche Anregung Reichardts etwa zu Fragen der Stellung des Künstlers zur Mitwelt oder der musikalischen Volkserziehung später fruchtbare Aufnahme zu finden vermochte, so war ihm hingegen als Komponisten nur eine geringere Resonanz beschieden. Den schwächsten Anklang fanden seine symphonischen und kammermusikalischen Werke. Lediglich in einigen Randzonen Europas fanden Instrumentalwerke vereinzelte Beachtung, so erscheinen z. B. einige auf Programmzetteln Stockholms bis 1829, estnische Sängervereinigungen sangen gern erbauliche Chorsätze⁶. Von den Bühnenwerken vermochten lediglich *Die Geisterinsel*, *Jery und Bätely*, die heroische Oper *Brenno* sowie die wirkungsvolle Bühnenmusik zu Bürgers *Macbeth*-Übersetzung den Autor bis um die Jahrhundertmitte auf mehreren Theatern zu überleben. Unter den religiösen Vertonungen konnte sich in bürgerlichen Chorvereinigungen des 19. Jahrhunderts neben dem 65. Psalm nur *Miltons Morgen* behaupten. Letzteres Werk brachte 1822 in Stettin Carl Löwe, 1828 die Berliner Singakademie und Mendelssohn in Köln noch 1844 zur festlichen Aufführung.

Nachdem Mendelssohn am 25. Februar 1847 in einem historischen Konzert zu Leipzig zwei Goethe-Lieder von Reichardt musiziert hatte, schrieb er an eine Tochter des Komponisten in Berlin: Reichardt schuf „so ganz das rechte, echte deutsche Lied, wie es keine andere Nation hat, aber auch die unsrige nicht besser“⁷. Er war davon so sehr begeistert, daß er den schlichten Liedern ebenso zu einer Wiedererweckung zu verhelfen trachtete wie Werken J. S. Bachs. Diese war indessen nur für einen Teil der Klavierlieder vonnöten, denn nicht wenige Melodien waren damals bereits volkläufig geworden. Als „Singekomponist“ für jung und alt war Reichardt stets am trefflichsten gewesen. Er fand in vielen kleinen Kompositionen den rechten Ton und vermochte das Ohr gebildeter Kreise ebenso für sich zu gewinnen wie das breiter singender Volksschichten. Auf diesem Gebiete, wo er sich den Rang eines wie ein Klassiker geachteten Meisters zu erwerben vermochte, war er auch für manche Nachahmer tonangebend. Selbst in Wien waren Lieder von ihm gut bekannt. In den Privatzirkeln Weimars oder Königsbergs waren während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die bedeutendsten

⁶ Laut freudl. Auskunft von Herrn Dr. Emsheimer; s. dazu auch AmZ 16 (1814), 378; E. Arro, *Geschichte der estnischen Musik*, Tartu 1933, 79.

⁷ P. Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Lpz. 1899, Bd. 2, 322 f.; F. Schmidt, *Das Musikleben der bürgerlichen Gesellschaft Leipzigs im Vormärz*, Diss. Lpz. 1912, 129.

seiner Gesänge unbestritten die beliebtesten. In Graz bekannte sich noch 1835 der Komponist H. v. Lannoy uneingeschränkt zur Liedästhetik Reichardts, für dessen Ideal der „Einfachheit, ja Einfalt“ im Rahmen des Strophenliedes er gegen Schubert und das romantische Stimmungslied eintrat⁸. In dieser Mittelschicht volkstümlich schreibender Tonsetzer, die sich durch Anknüpfung an Gemeingut der Volkstraditionen eine breite Resonanz im Bürgertum zu erringen suchten und den von Reichardt mitgeschaffenen spezifischen Balladenton schätzten, war er während des ganzen 19. Jahrhunderts ein Vorbild. Selbst Johannes Brahms bewunderte seine Kunst der einfach-prägnanten Melodieerfindung.

Die von Reichardt stets ersehnte Breitenwirkung war vielen seiner Lieder am frühesten auf dem Boden Berlins beschieden, wo sie schon um 1790 in den Schulen heimisch gemacht wurden. Die *Lieder für Kinder aus Campes Kinderbibliothek* wurden sehr rasch allgemein geläufig⁹. Lieder wie *Bunt sind schon die Wälder*, *Es steht ein Baum im Odenwald* oder *Schlaf, Kindchen, schlaf* wurden oft nachgedruckt¹⁰. Das *Mildheimische Liederbuch* von 1799 enthält nicht weniger als 67 Melodien Reichardts, wogegen J. P. A. Schulz mit nur 47 Melodien, Mozart gar lediglich mit einem Lied vertreten ist. In G. W. Finks *Musikalischem Hauschatz* von 1843 findet man 42 Nummern von Reichardt. Viele Gedichte Herders, Goethes und auch Schillers wurden erst durch die weite Verbreitung der dazu geglückten Vertonungen Reichardts allgemein bekannt, so z. B. von Herder das Lied *Gar hodie geboren ist der Mann*, von Schiller *Es reden und träumen die Menschen viel* oder von Goethe *Freudvoll und leidvoll*, das noch um 1900 selbst in holländischen Schulen eingeübt wurde. Auch in studentischen Kreisen lebten einige Melodien nach. Die 1868 veröffentlichte Feststellung von Friedrich Rochlitz: „Jedermann singt Reichardt'sche Lieder“ dürfte demnach mindestens bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in Deutschland wirklich gegolten haben¹¹. Zu den Großen zählte er zu dieser Zeit Wagners, Liszts und Bruckners sicherlich nicht mehr, vergessen war er jedoch keinesfalls, wie einige Musikschriftsteller nach 1820 ungerechterweise behauptet haben. Mittelbar und unmittelbar wirkte seine mündlich und schriftlich tradierte Hinterlassenschaft in Teilbereichen des Musiklebens unüberhörbar nach.

WILHELM MOHR / FALKENSTEIN/TS.

Über Mischformen und Sonderbildungen der Variationsform

In seinem Buch *Von zwei Kulturen der Musik* stellt August Halm Fugen- und Sonatenform einander gegenüber als Formen des Musizierens aus dem Geist der Monothematik und dem der Bithematik. Diese Einteilung erscheint grundsätzlich fruchtbar und geeignet, auf alle Erscheinungsformen der Musik angewendet zu werden, da sie auf etwas Wesentliches deutet, auf alle Lebenserscheinungen nämlich, die entweder aus sich selber, aus eigener Kraft erwachsen oder aber aus der Wärme leben, die aus dem Aufeinandertreffen zweier oder auch mehrerer Kräfte entsteht. Unter die letztere Kategorie fallen außer der Sonate auch das Rondo und die Liedform A—B—A, zu den monothematischen Formen gehören praktisch alle übrigen wie

⁸ W. Suppan, H. E. J. v. Lannoy, Graz 1960, 53.

⁹ D. Rittershausen, *Beiträge zur Geschichte des Berliner Elementar-Schulwesens*, in *Märkische Forsch.* 9 (1865), 275; W. Voigt, *Die Musikpädagogik des Philanthropismus*, Diss. Halle 1923 (mschr.), 93; M. Schipke, *Der deutsche Schulgesang von J. A. Hiller bis zu den Falkschen Allgemeinen Bestimmungen*, Bln. 1913, 76; u. a.

¹⁰ Vgl. *Weimarisches Jb. f. dt. Sprache Lit. u. Kunst* 6 (1857), 103 ff.

¹¹ F. Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*, Bd. 3, Lpz. 1868, 258.